



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2017

Obraz jako božská droga: Eduard Štejnberg v Domě u Kamenného zvonu

Glanc, Tomáš

Other titles: Eduard Štejnberg v GHMP

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-136303>

Journal Article

Originally published at:

Glanc, Tomáš (2017). Obraz jako božská droga: Eduard Štejnberg v Domě u Kamenného zvonu. Art Antiques, (03):10-17.

Obráz jako božská droga

Eduard Štejnberg v Domě U Kamenného zvonu

Díky výstavě Eduarda Štejnberga (1937–2012), která probíhá ve spolupráci s Muzeem ve Wiesbadenu, se můžeme v Praze setkat s jedním z nejvýznamnějších autorů takzvané druhé avantgardy. Toto označení se v souvislosti s ruským uměním v sovětských podmínkách užívá pro umělce, kteří po druhé světové válce pracovali nekonvenčním způsobem, ale zdaleka ne vždy šli přímo ve stopách avantgardistů 10. a 20. let. Štejnberg se vydal právě tímto směrem a se vši vážností ve svém díle zkoumal estetické a spirituální myšlení i výrazové prostředky velikánů avantgardní epochy.

Sociální utopismus a optimismus avantgardistů počátku 20. století Štejnberg nahradil soustředěným zkoumáním sfér, ve kterých se vyznali spíše jejich symbolističtí předchůdci, čtenáři filozofie Vladimira Solovjeva, hledači nových forem religiozity a spirituálního umění. „Nejsem revolucionář,“ zdůrazňoval Štejnberg, na avantgardě jej daleko spíše než provokace zajímaly souvislosti s Byzancí a ikonopisectvím nebo s magií čísel a tvarů. Umělec je v jeho duchovním pojetí tvorby prostředník mezi tímto a oním světem, sám prostor je božsky dané mysterium, zakládající korespondence mezi jevy. Štejnberg do geometrických principů promítá ideu harmonie kosmu. Kolega a kamarád Ilja Kabakov odmítá používat v souvislosti s ním formalistické označení „abstrakcionista“, protože Štejnbergův formální výraz se podle něj opírá o vnitřní metafyzický hlas, který umělec stále slyší, když pracuje zároveň ve dvou rovinách: vnější a vnitřní.

Formování „nejčistšího projevu“

Všechny poválečné ruské umělce inspirovala nebo provokovala, fascinovala či uzurpovala ruská avant-

garda, tento grandiózní kánon, manipulovaný navíc oficiální kulturní politikou. Nikdo se ale k avantgardě nepostavil s tak radikální přímočarostí jako Štejnberg, který v celém svém díle vedl smrtelně vážný dialog s Kazimírem Malevičem. Nebyl to pro něj vliv ani zdroj vlastních, ozvláštňujících uměleckých gest, nýbrž dobrovolně zvolený rámec, asketický řád, jemuž Štejnberg zůstal věrný po celý život. „Snad nejčistší výtvarný projev, s jakým se v Moskvě setkávám,“ napsal ve svém *Moskevském deníku* Jindřich Chalupec o umělci, který neabsolvoval žádné akademické vzdělání; na rozdíl od většiny tehdejších neoficiálních umělců a na rozdíl od svého otce, který se ve 20. letech učil ve slavné líně avantgardních myšlenek VCHUTEMAS (Vyšší uměleckotechnické ateliéry).

Eduardu Štejnbergovi bylo sedmnáct let, když se jeho otec v polovině 50. let po mnohaletém věznění vrátil z gulagu. Významný překladatel, malíř a básník židovského původu se tehdy stal jeho neformálním učitelem a živým nositelem kontinuity s estetickým světem 20. let. Zatímco většina významných autorů nezávislého či neoficiálního umění žila v hlavních městech, Moskvě a Leningradu, Štejnberg se v tom-

EDUARD ŠTEJNBORG:
KOMPOZICE, 1977,
olej na plátně,
151 × 110 cm, Museum
Wiesbaden, donace
Galina Manevič 2013





EDUARD ŠTEJNBURG:
KOMPOZICE, 1969,
 olej na plátně, 80 × 96 cm,
 Museum Wiesbaden, donace
 Galina Manevič 2013

to ohledu odlišoval svým vztahem k městu Tarusa v Kalužské oblasti 130 km od Moskvy. Se svým otcem se sem nastěhoval, protože ten měl poté, co vyšel ze stalinských lágrů, zakázán pobyt v hlavních městech. V městečku vzniklo postupně intelektuální centrum, kam přijížděli návštěvníci z blízka i z daleka, začal tam jejich zásluhou vycházet almanach Tarusskije stranicy (Taruské stránky) a utvořilo se společenství udržující kulturní hodnoty, jejich vnímání a interpretaci v živé přítomnosti. Účastníky bývali i prominentní představitelé umělecké elity různých oborů – klasik pozdního modernismu v ruském básnictví Nikolaj Zabolockij, vdova v sovětských věznicích zavražděného Osipa Mandelštama Naděžda, písničkář a spisovatel Bulat Okudžava, básník Boris Sluckij a mnozí další.

I jinak byla Tarusa důležitým uměleckým a intelektuálním centrem, pocházel odtud zakladatel Puškinova muzea výtvarného umění Ivan Cvetajev a část dětství zde tak trávil jeho dcera Marina Cvetajeva, klavírní festivaly tu pořádá Svjatoslav Richter, který se přátelil s dlouholetou ředitelkou Puškinova muzea Irinou Antonovou. Žil zde také významný sovětský spisovatel Konstantin Paustovskij, který se v 60. i 70. letech odvážně zastával pronásledovaných literátů.

Štejnberg zde v posledních letech života obvykle trávil léto – a pravděpodobně obnovoval ty své vnitřní síly, které v nových podmínkách byly vystaveny novým tlakům, spojeným s institucionalizací a komercionalizací kdysi neoficiálního umění, se sběratelskou činností a prudkým růstem cen jeho obrazů.

Druhá avantgarda

Pojem druhé avantgardy nejednou splývá s obecnějším označením neoficiálního umění. V případě Eduarda Štejnberga tomu tak ovšem není. Štejnberg je možná tím nejavantgardnějším umělcem ne v tom smyslu, že by nejradikálněji ze všech nakládal s fenomény obrazu, tvaru či matérie malby. Jeho radikalita spočívá v tom, jak pevně a důsledně se držel magických vzorů, které po sobě zanechali velcí vizionáři výtvarné abstrakce, především pak Malevič v suprematismu.

Paradoxně nebo příznačně pro sovětskou situaci té doby to byl přitom zahraniční diplomat, kdo Štejnbergovi již koncem 50. let zprostředkoval přístup k originálům ruských avantgardních mistrů, jmenovitě sběratel a mecenáš neoficiálního výtvarného scény George Costakis, Řek ve službách kanadského velvyslanectví v Moskvě. Costakis začal svoji kariéru ve 30. letech jako

řidič na řeckém velvyslanectví, od roku 1942 pracoval téměř 40 let jako hospodář na zastupitelském úřadu Kanady a po celou dobu shromažďoval největší soukromou sbírku ruské avantgardy na světě, kterou ochotně zpřístupňoval zájemcům a postupně ji doplňoval díly malířů nastupujících generací, které touto cestou podporoval. V jeho bytě na prospektu Vernadského v Moskvě Štejnberg prvně spatřil Malevičovy originály.

Štejnbergovo chápání Malevičovy estetiky a filozofie bylo kritické vůči „západnímu“ typu redukce jeho tvůrčího gesta na geometrii, bezpředmětnost, abstrakci. Západní umění ostatně málo znal a příliš ho nezajímal. Nějaké informace získával z československého časopisu Výtvarné umění, který se v moskevských uměleckých kruzích těšil velké oblibě, byly to ale pro něj spíš vnější zprávy z jiného světa. Suprematismus se v jeho pojetí daleko spíš stává souborem mystických vzorců, duchovních symbolů a šifer, obrazem světa, který opustil Bůh, a Štejnberg se k tomu světu sám za sebe vztahuje, hledá v něm pro sebe smysl a řád.

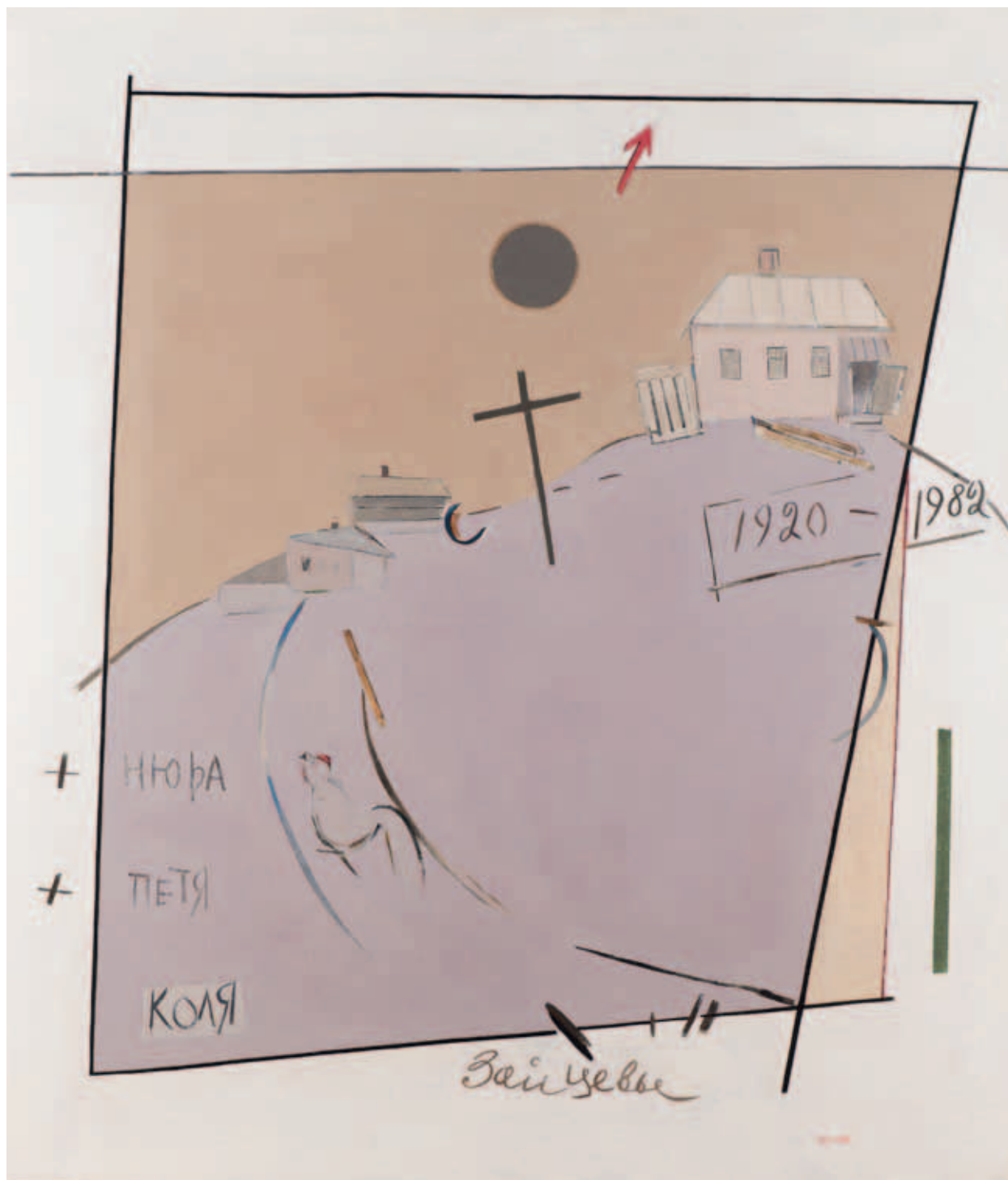
17. září 1981 uskutečnil Eduard Štejnberg gesto, které je součástí jeho umělecké signatury: napsal Malevičovi dopis. Přímé oslovení klasika, který byl v té době už 46 let po smrti, patří do Štejnbergovy estetiky, ve které je Malevič vždy v nějaké formě přítomen. Ostatně v době, kdy píše svůj nejslavnější dopis, rozvíjí už deset let ve své malířské tvorbě „bílou“ sérii, které se také říká „metageometrická“. A ještě několik let bude v této své podrobné archeologii bílé barvy a podmínek vidění a tvaru pokračovat. V dopise Malevičovi Štejnberg mimo jiné vyložil své rozdílné chápání Evropy a Ruska: „Bůh je mrtvý, tvrdí Evropa. Doba opuštěnosti Bohem, říká Rusko. Zdá se mi, že Černý čtverec je krajní výraz opuštěnosti Bohem, vyjádřený uměleckými prostředky.“

Z Tarusy do Tarusy

Ačkoliv pojmy jako „avantgarda“, „nekonformní“ nebo „neoficiální“ či „jiné“ umění nebyl nikdo schopen definovat a plnily jen úlohu přibližné sociální identifikace, jejich přirozenou hranici vůči stejně amorfnnímu umění „oficiálnímu“ tvořili právě autoři a díla bez možnosti účastnit se veřejného uměleckého provozu. I tato definice je problematická, protože se zřídka, ale vždy znovu objevovaly marginální možnosti pololegálně a většinou velmi krátce a bez jakékoliv reklamy, ale přece jenom veřejně něco vystavit. V roce 1961 se taková možnost naskytla na skupinové výstavě v kulturním domě maloměsta Tarusa. V tomtéž roce se Štejnberg přestěhoval do Moskvy. Roku 1963 se účastnil spolu s Vladimírem Jakovlevem, téměř slepým géniem dětskou stylistikou inspirovaných prací, jednodenní výstavy v Muzeu F. M. Dostojevského. V případě Jakovleva šlo o vůbec první prezentaci díla mimo prostor ateliéru či soukromého bytu. Některé výstavy v tomto období trvaly jen několik hodin, jako prezentace díla



EDUARD ŠTEJNBORG:
KOMPOZICE –
KDY ZEMŘELA? (diptych),
1985, olej na plátně,
à 90 × 90 cm, Museum
Wiesbaden, donace
Galina Manevič 2013

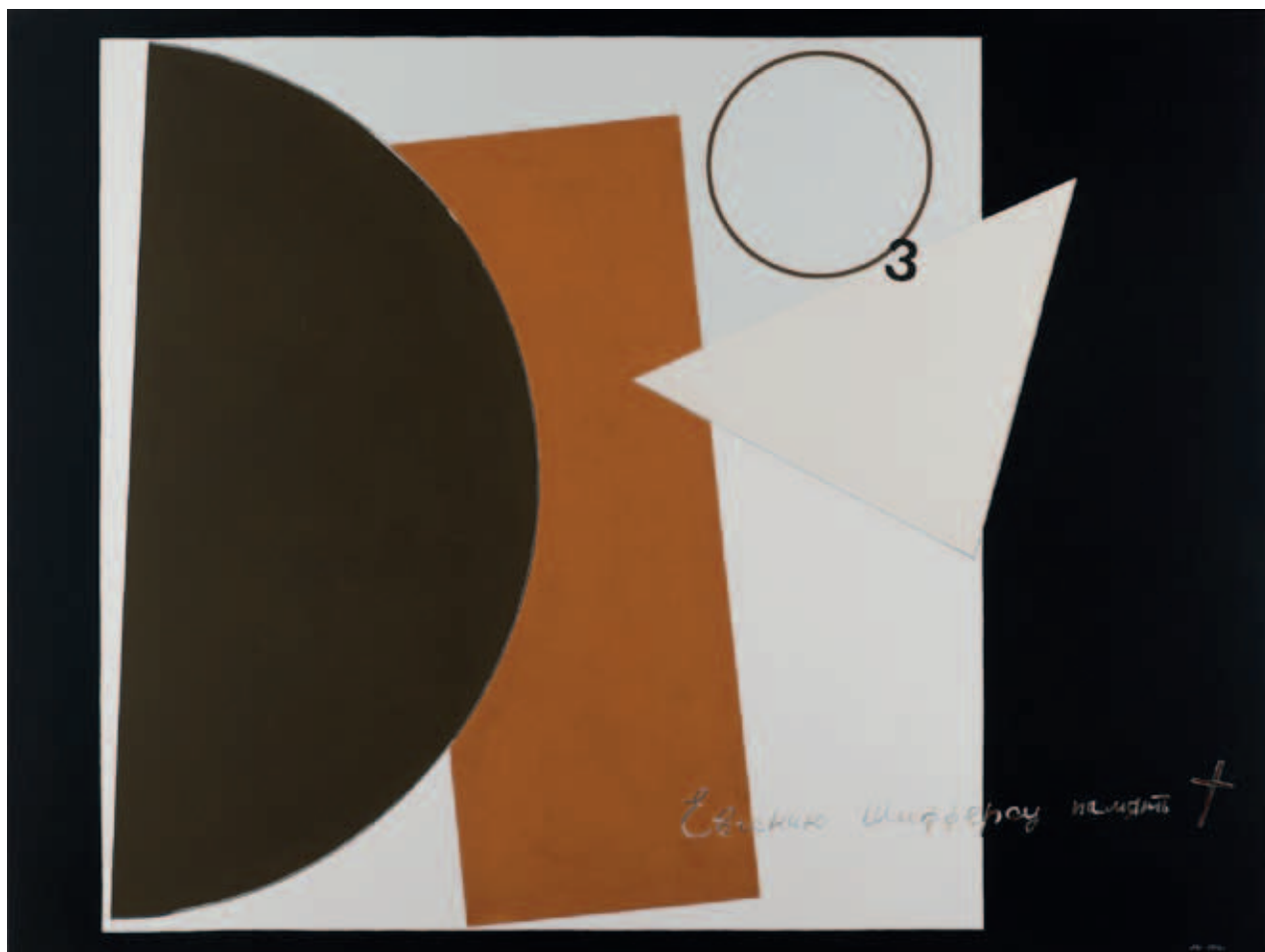


EDUARD ŠTEJNBURG:
KOMPOZICE – NJURA,
PETJA, KOLJA
ZAJCEVOVY, 1986,
 olej na plátně, 140 × 121 cm,
 Museum Wiesbaden, donace
 Galina Manevič 2013

dvanácti současných umělců za Štejnbergovy účasti, kterou v lednu 1967 zorganizoval manažer neoficiálního umění Alexandr Glezer v klubu Družba na ulici Šosse Entuziastov. V roce 1974 se v parku na kraji Moskvy konala výstava, která získala název „buldozerová“, protože ji fyzicky zlikvidovala těžká technika na pokyn KGB. Pro Štejnberga, který se výstavy neúčastnil, šlo ve zpětném pohledu o prkotinu, nafouklou novináři a politickým kontextem, který vždy ve vztahu

ke své tvorbě považoval jen za vnější vrstvu jakýchsi málo významných odpadků. V roce 1975 se zúčastnil jiné slavné kolektivní výstavy v pavilonu Včelařství na Výstavě úspěchů národního hospodářství (VDNCH). Později, v roce 1978, Štejnberg vystavil v moskevské galerii na Malé Gruzínské ulici kolem padesáti svých děl na samostatné výstavě.

Navzdory undergroundové existenci také od počátku 70. let probíhaly zahraniční výstavy Štejnbergových



děl, zpravidla v rámci kolektivních expozic – například 58 moskevských avantgardistů v Museo Belle Arti ve švýcarském Luganu, v západním Německu v bochumském muzeu umění, kde moskevští umělci vystavovali v roce 1974 z iniciativy Petra Spielmana, českého kunsthistorika, který se v Bochumi stal roku 1972 ředitelem muzea, později v Braunschweigu, Freiburgu, v Städtische Galerie Föhre v Saulgau (dnes Bad Saulgau) v Horním Švábsku, v Turíně, Saarbrückenu, ve vídeňském Künstlerhausu, v pařížském Palais des Congrès, londýnském Institute of Contemporary Art, washingtonském The Arts Club, v městském muzeu v Tokiu aj.

Prestíž sovětského a východoevropského „disidentského“ umění v 70. letech dokládá benátské bienále v roce 1977, kde v konspirativních podmínkách prováděných protesty sovětského tisku vystavovali neoficiální umělci, mezi nimi i Štejnberg. Mnohé zahraniční výstavy prezentovaly sbírku, kterou ze SSSR vyvezl sběratel a organizátor uměleckého dění Alexander Glezer. Ten také počátkem roku 1976 založil v Montgeronu u Paříže muzeum emigrantů, vnitřních i vnějších (Musée russe en exil), v němž byl znovu zastoupen i Štejnberg. Všechny tyto výstavy nicméně probíhaly bez osobní autorovy účasti.

V polovině 80. let přijíždí do Moskvy Claude Bernard, galerista provozující úspěšně svoji živnost na prominentní adrese v Rue des Beaux-Arts už od roku 1957. Rozhodl se uspořádat Štejnbergovu výstavu, která se konala roku 1987 a zahájila novou etapu autorovy mezinárodní kariéry. Teprve v té době (1989) se Štejnberg stal také členem sovětského Svazu výtvarných umělců. Na přelomu 80. a 90. let prvně vystavuje v New Yorku. Brzy poté se odstěhoval do Paříže a pendloval pak mezi výsluním západních galerií a klauzurou rodné Tarusy. Štejnbergův taruský dům s ateliérem se loni mimochodem stal filiálkou moskevského Puškinova muzea, takže existuje naděje, že i po autorově smrti zde zůstane institucionalizované místo připomínající jeho tvorbu.

Vysoké a nízké

Při vši absolutní vážnosti Štejnbergova ponoru do hlubin spirituality nechybí v jeho pracích nápaditost a smysl pro „nízké“ dimenze sociálního prostředí a jeho obyvatel. Obzvlášť patrné je to v jeho *Vesnickém cyklu* z druhé poloviny 80. let, kdy Štejnberg po smrti otce ve svých dílech sestupuje do hlubin ruského venkova. Tento cyklus umělec ke konci života prohlašoval za nejvýznamnější část svého díla. Považoval jej za

EDUARD ŠTEJNBURG:
KOMPOZICE
(NA PAMÁTKU JEVGENIJE
ŠIFERA), 1998, olej na
plátně, 97 × 130 cm, Museum
Wiesbaden, donace Galina
Manevič 2013

obdobu zápisků, které v pravoslavném kostele věřící posílají knězi, za způsob komunikace od nejnižšího bodu drobné starosti anonymního smrtelníka k bodu nejvyššímu. Znaky a signatury jsou v tomto cyklu znázorněny lapidárně, prostřednictvím nápisů, křížů, škrtů, autor cituje slova a jména jakoby vyrytá do kůry stromů či načmáraná na zdi. Rovina banality se tu přitom rovná rovině vznešeného ikonopisectví, odkazujícího k transcendentálním světům. V tomto cyklu se Štejnberg mimochodem přiblížil z nečekané strany svým vrstevníkům konceptualistům, kteří intenzivně pracují se vztahem slova a obrazu a k nimž měl jinak Štejnberg navzdory osobním přátelstvím vztah velmi zdrženlivý.

Viktor Pivovarov, který Štejnberga znal velmi zblízka, ve svém proslovu k zahájení výstavy *Vesnického cyklu* v Moskvě v březnu 1989 právem zdůraznil, že o takové propojení nízkého s vysokým se pokoušel v umění leckdo. Málokomu se to ale podařilo tak radikálně a přesvědčivě jako Štejnberg. V té souvislosti Pivovarov zformuloval ještě tři pokusy o postižení Štejnbergovy estetiky, které jsou odvážné a provokativní tím, jak vybočují ze způsobu, jakým se zpravidla popisuje malířské dílo – vycházejí z práva kolegy-vrstevníka na zcela osobitý pohled. Pivovarov zdůrazňuje „pravost“ Štejnbergovy estetiky, kterou odlišuje od Malevičovy „čistoty“. A dodává dvě neméně neobvyklé kategorie: „existenciální utrpení“ a „transcendentální křehkost“. Jestliže Malevič představuje mužský princip, pokračuje Pivovarov, ikonu „Kristus – rozhněvané oko“, pak Štejnberg zosobňuje princip ženský, ikonu laskavé Bohorodičky.

Orientace na subtilní a neviditelné jevy nehmotné povahy už od 60. let polarizovala prostředí umělců, kteří byli přáteli a sdíleli podobný osud. Zatímco Štejnberg nikdy přímo netematizoval jevy sociální a ideologické, mnozí autoři v čele s Oskarem Rabinem a pozdějším mnohostranným hnutím socartu pojali sovětskou ideologii jako předmět svého výtvarného myšlení, začali ji distancovaně analyzovat a dekonstruovat. To bylo Štejnbergovi cizí, a dokonce odporné. Sovětský jazyk nepovažoval za slučitelný s uměním. Zábavnou dimenzí díla opovrhoval, otázku recepce a účinku či ohlasu odbýval tvrzením, že je egocentrik a sám sobě jediným důležitým a přísným divákem. „Celý život jsem pracoval jen pro sebe,“ tvrdil v roce 2011. Ve své vzpomínce na 70. léta poznamenal s ironií, která mu jinak nebyla vlastní, že Rabinovým nejlepším dílem byla výše zmíněná *Buldozerová výstava*.

Svoboda nesvobody

Štejnberg byl jedním z těžišť neoficiálního umění, jednak jako hlavní dědic-pokračovatel-vykladač estetiky suprematismu, jednak jako osobnost, kterou v domácí verzi jeho křestního jména jako „Edika“ znali všichni, kdo měli se současným uměním v Rusku něco společného. Obzvlášť s Erikem Bulatovem, Vladimírem

Jankilevským, Viktorem Pivovarovem, Ůlo Soosterem a Iljou Kabakovem je pojilo pevné pouto a společná adresa – všichni měli už v 60. letech ateliéry blízko sebe ve čtvrti, která pod názvem své hlavní ulice, Sretěnský bulvár, vešla do dějin umění. První, kdo „umělece Sretěnského bulváru“ začal nazývat tímto termínem, byl mimochodem počátkem 70. let Jindřich Chalupecký. V této komunitě se neformoval společný program, pojítkem byla jen analogická společenská situace a důvěrná přátelství, ochota donekonečna diskutovat, ukazovat si navzájem svá díla a prožívat společně specifické stagnační bezčasy, které se ukázalo jako výjimečně umělecky plodné.

V interview, které Štejnberg poskytl při příležitosti svých 75. narozenin v roce 2012 (krátce před svou smrtí), se na Chalupeckého odvolává také při odpovědi na otázku, proč ze sovětské nesvobody nemigroval. Jindřich Chalupecký mu napsal, že by po něm zůstalo prázdné místo, rozmlouval mu emigraci. Eduard Štejnberg nejen nelitoval, že zůstal v sovětské nesvobodě, ale dokonce jí retrospektivně dával přednost před obdobím postsovětské epochy. Bylo snazší zachovat si vnitřní svobodu a žít v soustředěném asketismu. Štejnberg byl ilustrátorem časopisů *Znaniye* – síla (Ve vědění je síla) a *Vokrug sveta* (Kolem světa), pracoval jako výtvarník v dětských divadlech a užíval si předností nesvobody, nemožnosti cestovat a absence trhu s uměním. Ve vnější svobodě umění umírá, tvrdil později.

Narkotický rozměr důsledné tvorby

Kanonizaci svého díla v posledních desetiletích se Štejnberg nebránil, jeho retrospektivy proběhly v Treťjakovské galerii, vystavoval v Puškinově muzeu, stal se akademikem oficiální Akademie, přijal vyznamenání od prezidenta Putina. Jeho díla se stala součástí mnoha významných sbírek. Pozoruhodné přitom je, že do Prahy jeho výstava nepřichází z Ruska, ale z Wiesbadenu. Jestliže v 70. letech západní profesionálové a publikum začali objevovat současné ruské umění, pak dnes Rusové apelují na sílu západních muzeí, která disponují prestiží, nemají ale dost peněz ani tolik zájmu, aby si ruské klasiky samostatně koupila. Wiesbadenskému muzeu odkázala 76 Štejnbergových prací jeho vdova Galina Manevič, další jeho díla jsou součástí rozsáhlého daru, který částečně bezplatně, částečně z fondů ruského miliardáře Vladimíra Potanina obdrželo loni pařížské Centre George Pompidou. Landesmuseum Wiesbaden disponuje rozsáhlou sbírkou amerického abstraktního expresionismu, v jeho fondech je skvěle zastoupen Alexej von Jawlensky i Ilja Kabakov. Všechny tyto vnější okolnosti svědčí nejen o strategiích mezinárodní kanonizace, ale především o tom, že Štejnbergovo dílo žije intenzivním životem, založeným na aktuálních kontextua-

EDUARD ŠTEJNBURG:
KOMPOZICE, 2001, olej
na plátně, 59,6 × 59,6 cm,
Museum Wiesbaden,
donace Galina Manevič 2013



lizacích, které se už jen částečně týkají jeho místa v moskevském undergroundu 60. až 80. let. Asketický neoformalismus a geometrická spiritualita nabývají dnes nových významů, které neodkazují zdaleka jen k mystické filozofii Vladimira Solovjova. Spíš souvisejí s novým významem díla „starých mistrů“ poválečných avantgard, kteří před vnějšími efekty a dobovými problémy dávali přednost maximální úspornosti, hutnosti, nadčasovým problémům.

V osobě Eduarda Štejnbega se setkáváme s malířem, který navzdory své době a svému okolí, módám a mainstreamům věřil bezvýhradně v médium obrazu a v tvůrčí proces, jehož hodnotu nepředstavují nápady ani triky, ale nepřetržitá nekompromisní práce, introvertní a nevyhnutelná. „Jsem tradiční umělec,“ říkal Štejnbeg. Svůj vztah k malování přirovnával k drogové závislosti. Věděl, že bude pracovat do posledního dne, a tvrdil, že kdyby nemaloval, nepřežil by. Metafora malování jako narkotické činnosti je v jeho případě

namístě i proto, že tak velký význam připisoval jevům a oblastem empirickým zrakem neviditelným. Zajímal ho styk vizuální evidence s tím, co je zraku principiálně nepřístupné. Fascinoval ho akt vidění se zavřenýma očima, ale také vidění ve smyslu spirituálním a kulturně historickém, vidění jako projev kulturní paměti. Jeho drogou rozšířené vědomí není únikem z tohoto světa, ale cestou k jeho skrytým duchovním dimenzím – Štejnbegův „trip“ je pohled v žánru obrazu, „ilustrovaný vlastní existencí“, jak sám říkal. ■■

Předplatitelé art+antiques mají nárok na snížené vstupné.

EDUARD STEJNBEG: FROM MOSCOW TO PARIS

místo: Dům U Kamenného zvonu, Galerie hlavního města Prahy

kurátor: Hans Peter Riese

termín: 24. 2.–28. 5. 2017

www.ghmp.cz